

VOICE-OVER ★



EL MAÑANA TERMINA HOY: sobre ciertas visiones APOCALÍPTICAS del cine

★ ALEJANDRO NÚÑEZ ALBERCA

Películas de autor como *El caballo de Turín*, cintas de género como *La carretera* de John Hillcoat o una película peruana como *El limpiador* de Adrián Saba hablan del fin del mundo bajo ciertas preocupaciones singulares, como el temor a dejar de desear, el miedo a la soledad o la no aceptación de convivir con una muerte que se torna cada vez más familiar.

n *Cultura y explosión*, el académico eslavo Iuri Lotman se enfrenta, entre otras cuestiones, a la posibilidad de mirar el *presente desde el futuro*, a partir de acontecimientos que podrían en algún momento ocurrir. Es una posibilidad real cuyo asidero se encuentra tanto en el interés académico como en la inquietud humana más elemental. Refiere a una atención particular por esas imágenes del mañana propias de la ciencia ficción y que en no pocas ocasiones operan como profecías autocumplidas. Proyectar(se) el futuro no es sino revelar una vía posible, fantástica o realista, pesimista u optimista que el artista traza hasta su actualidad, solo para descubrir (allí y no en otra parte) los secretos que se esconden frente a él. Cuando Godard, en *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1966), se imagina un futuro marcado por el liderazgo de las máquinas, por la unidireccionalidad alienante del pensamiento y la eliminación sistemática de la desviación y la libertad, en realidad está hablando de temas que le eran actuales.

Reafirmar aquella función metonímica mediante la cual el texto se hace portavoz de su cultura es, en realidad, una querella complementaria para rescatar su relevancia y su lugar en toda comunicación. El texto fílmico no es un garabato a descifrar, sino que llega a nosotros presentándose como cualquier otro interlocutor. El diálogo resultante está lleno de pulsiones, fantasías apocalípticas y miedos que no se admiten, no tanto por el mañana como por el mundo de hoy.

El caballo de Turín: esa nada que crece

La anécdota es bien conocida entre los filósofos profesionales y en formación: un día, Friedrich Nietzsche cruza caminos con un chofer, quien intentaba hacer avanzar a su caballo. Ante la terquedad del potro, al hombre empieza a azotarlo y el filósofo se abalanza sobre el animal, sollozando, susurrándole algo que pocos saben confirmar. El incidente puso fin a uno de los pensadores más sagaces del siglo XIX. Aquellos que lo conocieron aseguran que Nietzsche jamás fue el mismo y su muerte en vida se prolongó por casi una década, hasta que su cuerpo finalmente pereció a su estado residual.

La película de Béla Tarr sugiere enormemente (aunque, estrictamente hablando, nunca lo confirma) que el caballo que vemos en pantalla es el mismo que se encontró Nietzsche, en Turín, quizá a unas horas del incidente, quizá uno, dos, diez años después. Pero su imponente inicial contrasta enormemente con el resto de la película, la cual sigue a un padre y su hija mientras repiten el mismo día una y otra vez. Afuera de su casa, una tormenta se mantiene de principio a fin del metraje. Los visitantes a su granja son escasos, pero los hay. A veces traen problemas, a

veces un ecléctico mensaje, como pregoneros de la desdicha o profetas hoy tomados por charlatanes.

No es un gran terremoto, una guerra, una crisis económica, ni siquiera una pandemia lo que agobia a los personajes de Tarr. Igual que Nietzsche, la muerte en vida no requiere de causas claras, pero sus efectos son ineludibles a medida que transcurre el tiempo. De hecho, sería una imprecisión afirmar que se trata de una película en la que “nada pasa”, crítica recurrente en la filmografía de su director. Como uno de los máximos exponentes del *slow cinema*, Béla Tarr no desviste a su película de acontecimientos tanto como se esfuerza por camuflarlos. La condición imperante en la diégesis es justamente esa pérdida de sentido. Pero, ¿cómo debemos entender el *insentido*? Entre las respuestas posibles está esta: aquello que no se dirige a nada, o, incluso, que solo se dirige a sí mismo, en una circularidad perpetua y agobiante que convierte al inicio y al fin en lo mismo. Es este el verdadero sentido del fin del mundo, un mundo sin comienzo ni final, condenado a ser eterno.

Una vez la repetición se impone, poco queda por hacer. Mejor dicho, queda por hacer lo mismo. Levantarse, ir por agua, hervirla, cocinar papas solo para devorarlas al instante. Mirar por la ventana, recordar que el mundo todavía no se acaba. De hecho, es un mundo en el cual no queda trascendencia alguna, ni grandes relatos ni farsantes que prometan llevarnos a la luna o a la victoria, solo un nihilismo pasivo que se limita a satisfacer las necesidades más inmediatas. Es la sensación de un mundo que se derrumba y cuya materialidad corroída es todo lo que subsiste, cachivaches y escollos con los que se supone la vida debe continuar. El mismo año de su

EN LA CARRETERA,
ANTE LA PRECARIEDAD DEL
PRESENTE Y LA DESESPERANZA
POR EL FUTURO, EL PASADO
REGRESA CON MÁS FUERZA
QUE NUNCA. EL RECUERDO,
AUNQUE AMARGO,
SE CONVIERTE EN EL ÚNICO
LUGAR SEGURO.



estreno, salió a la luz un libro del filósofo Jacques Rancière, dedicado íntegramente a la obra del cineasta húngaro. En él, hallamos este sentimiento magistralmente resumido:

El tiempo después del final no es el tiempo uniforme y moroso de quienes ya no creen en nada. Es el tiempo de los acontecimientos materiales puros a los que se enfrenta la creencia durante todo el tiempo que la vida pueda soportarla. (Rancière, 2013, p. 15)

La cita defiende un punto central en el pensamiento de Rancière: contrariamente a lo que su formación y su cine pueden llevar a pensar, capturando aquello que “sigue a la catástrofe del soviétismo”, *El caballo de Turín* (*A torinói ló*, 2011) no es una película sobre el fin de los tiempos, del mismo modo que Tarr no es un cineasta del fin del mundo. Se trata, más bien, de personajes paradójicamente errantes, arraigados en una misma circularidad a tal punto que lo cotidiano ha terminado alienándolos: primero, de los otros; luego, de sí mismos. Bajo esa lógica, cualquier lugar es un lugar *otro*, porque la extrañeza no es ya constatable con el auxilio de los sentidos, sino algo que se lleva y se sopesa, en los rincones imaginarios donde empieza a anestesiarse

el alma. Porque, incluso cuando el padre y su hija intentan dejar su hogar, se ven obligados a emprender el camino de vuelta, como si detrás de las colinas el mundo fuese igual de extraño, lo cual no quiere decir que se halle físicamente extinto. Son todavía seres de la tierra, arraigados en el mismo suelo infértil al que regresan por más mancillado que esté.

Incluso el cuerpo termina entre esa parte del mundo que se olvida, que se siente *otra*. Ya cerca al final, padre e hija se hallan sentados a la mesa, frente a lo que termina siendo su obligatoria última cena. Ella no intenta siquiera comer la patata hervida y él se rinde luego de unos intentos. La oscuridad que ha avanzado desde el inicio de la película ha hecho inútiles todas las lámparas en su casa, la luz que nos permite verlos no pertenece a la diégesis. Afuera, la tormenta sigue su curso. El viento no se detiene. La inmovilidad de los personajes, claro está, no debe confundirse con una mera falta de apetito pasajera. No es una elección de no comer, es, muy por el contrario, la *incapacidad de querer*. En palabras de Ferguson (2010), el abandono del propio cuerpo no es sino la consecuencia inmediata de “la pérdida o la ausencia de interés por la vida” (p. 75), un *desinterés desinteresado* que caracte-

Foto:
*El caballo
de Turín*



Fuente: Cocalecas

Foto:
El limpiador

riza la pérdida de esa “orientación primaria hacia el mundo” (p. 76). El cuerpo, que hoy en día se ha vuelto indisoluble de la experiencia del *sí mismo*, termina siendo indiferente, hasta *inapropiable*. Si la movilidad corpórea es ante todo expresión de una voluntad encarnada, su antítesis es lo que clausura la película: el estatismo inmotivado, la vida que se escapa sin terminarse.

La carretera: los buenos no comen gente
“*He aquí al niño...*” Con esa frase, Cormac McCarthy da inicio a *Meridiano de sangre* (*Blood Meridian*), novela antiwestern que sirve de pariente cercano a *La carretera* (*The road*, 2009), pese a hallarse distanciados por más de tres décadas. La descendencia, los rincones de la civilización y la teodicea recorren de un extremo a otro su obra. En *La carretera*, esta última noción es clave: “Si él no es la voz de Dios, Dios jamás habló”, dice el personaje de Viggo Mortensen, refiriéndose a su hijo. Ambos recorren un Estados Unidos arrasado por un cataclismo, con bandas de otros sobrevivientes merodeando llanuras y ciudades sin vida. Su única protección es un cuchillo y un revólver con dos balas (una para cada uno) que el padre siempre lleva consigo.

La instrucción que guía a la pareja es por demás ambigua: dirigirse al sur, al océano, donde esperan sobrevivir al invierno. Fue ese el consejo de la madre antes de su partida y, aun así, el recorrido no es más esperanzador.

La búsqueda de McCarthy por lares inhóspitos lo llevó eventualmente a la literatura distópica, adaptada por John Hillcoat con mayor o menor éxito hace más de una década. Si los personajes de *El caballo de Turín* no podían alejarse de su hogar, los de McCarthy no dejan de moverse. Son nómadas fatigados, que hurgan en mansiones abandonadas o bosques resguardados por caníbales, con la esperanza de encontrar algo de alimento. A lo largo de su obra, el autor de *Hijo de Dios* (*Child of God*) ha manifestado una y otra vez esta fascinación por los *sin tierra*, las formas de vida anacrónicas, los desplazados, los hombres de frontera, “fugitivos de todo orden, extranjeros en cualquier país”, como bien habla el narrador en *Suttree*. En su literatura, así como las películas que la han llevado al cine, la tierra nunca acoge a quienes la recorren. La permanencia en un mismo lugar es una condena a muerte en medio de una región hostil. Echar raíces demanda siempre una resistencia, una voluntad, una fuerza completamente ajena a los cuerpos de los protagonistas, azotados por el hambre y el frío.

Ante la precariedad del presente y la desesperanza por el futuro, el pasado regresa con más fuerza que nunca. El recuerdo, aunque amargo, se convierte en el único lugar seguro. Por eso Hillcoat interrumpe su metraje con los recuerdos del padre, quien todavía guarda consigo las imágenes de la madre del niño. Detienen el paso

en la casa donde creció, reacomoda los cojines de su sala y se sienta, se mira en el reflejo, como si pretendiera volver al tiempo antes de la crisis. Su negativa por ceder al canibalismo no es más que una rememoración de valores anacrónicos, aferrándose a un pasado donde los humanos se diferenciaban claramente de los monstruos. Así es más sencillo recordar que, pese a todo, siguen siendo “los buenos”, incluso si, producto de un lapsus o una reacción instintiva, se asesina a alguien cuyo único delito es tener hambre. En el mundo de *La carretera*, también llamada *El último camino* (*The road*, 2009), el infierno son los otros, ningún hombre justo está libre de convertirse en bestia. La oscuridad exterior se manifiesta y amenaza con volverse un espejo.

Dentro de todo, el final de la película es bastante extraño. Rodeado por el océano (nada azul, por cierto), uno de los protagonistas ve una especie de futuro al cual aferrarse y cae en cuenta que su soledad en el mundo puede ser combatida. McCarthy, quien rara vez nos da la oportunidad de experimentar la esperanza, sorprende con esta decisión sugiriendo una luz al final del túnel, una vida después del fin del mundo, incluso si está condenada a asumirse por inercia, con cautela e indecisión. Queda algo, aunque no sea mucho.

El limpiador: compañía para el fin del mundo

Hace casi una década, Adrián Saba nos presentó un retrato de la ciudad de los reyes que hoy en día resulta incómodamente próximo. La Lima de *El limpiador* (2012) es ligeramente más gris que su equivalente real, ligeramente más alienante e impersonal. El virus que agobia a la población no da tiempo de luchar o de curarse. El diagnóstico es prácticamente una sentencia, el acta de defunción viene al reverso de la boleta del consultorio. Insensibilizado por la muerte que ve a diario, el limpiador Eusebio se refugia en ese rol que lo mecaniza y lo lleva a repetir su praxis: recoger el cuerpo, limpiar la casa, sacar las cosas, quemarlas. Repetir, a sabiendas de que un mayor esfuerzo no detendrá la enfermedad, semejante al sentimiento del absurdo que Camus exploró hace más de medio siglo. La escena inicial muestra a un joven fumando un cigarrillo al lado de una vía relativamente transitada. En un momento, el chico decide caminar entre los autos y el incidente termina con su vida. Luego nos enteramos que su pareja había muerto por la pandemia.

Pero a diferencia de lo que ocurre con esta primera secuencia, gran parte de la película se sostiene en personajes que no han perdido la

Foto:
El caballo de Turín



Fuente: IMDb



Foto:
*El caballo
de Turín*

fe en lo que viene, al menos no del todo. Eusebio busca al padre de Joaquín al mismo tiempo que intenta acercarse al suyo, a quien evidentemente no ve hace tiempo. Le lleva flores, le habla con el corazón en la mano y en lo que aparenta ser un reencontrado arrepentimiento. Por otro lado, el niño cabeza de cartón no se ha rendido ante la muerte, se protege de mil formas posibles, incluso a sabiendas de que su edad es barrera suficiente pues, según dicen, el virus no ataca a los jóvenes. Reza cuando siente que algo anda mal. Sin duda, sabe más de lo que su cuidador le deja ver, incluso cuando este se enferma y se despide de él sin decirle que se trata de un adiós.

Pero la muerte alrededor de los protagonistas tiene menos que ver con la imagen física de la pandemia que con la ausencia de esas grandes masas de gente propias de toda megaciudad. Saba sitúa la historia en escenarios extensos, con una cámara distante y casi siempre fija en su eje, cubriendo la totalidad del espacio vacío en el cual se mueven sus personajes. La soledad es un hecho visual, constatable y

melancólico. Eusebio, antes de su encuentro con el niño, no tiene reparos en desayunar mecánicamente ante su televisor, limpiar y deshacerse de las pertenencias de los moribundos, luego volver a dormir y preparar el día siguiente. Aun en compañía de Joaquín, las estaciones de metro están desoladas, igual que el planetario o la piscina en la que comienza su ruina. “No me gusta que todo esté cerrado”, dice Joaquín en protesta a un mundo puesto en pausa. El espacio que descubre la cámara de Saba es lo suficientemente amplio como para nunca llenarse, casi como si se burlara de los personajes que ha convertido en sus prisioneros.

Sutilmente, la película captura otro de los rasgos más longevos de la crisis: la desesperación existencialista, la fobia a la *nada*, la relación ante una realidad absurda (similar a la de Orán de la novela de Camus). El personaje de Miguel Iza es quizá el emblema máximo de esta ruptura. Su rol de hombre de ciencia lo sume en la primera fila de guerra ante el enemigo invisible. Cuando todo el arsenal fracasa, regresan las explicaciones esotéricas, enigmáticas y místicas, cualquier cosa vale para que el mundo vuelva a sernos inteligible, para que Sísifo vuelva a sonreír. De pronto, la enfermedad parece llena de secretos, más fáciles de descifrar con la ayuda de una página de internet que con un laboratorio de vanguardia. Cualquier plaga del pasado (por más distante que sea) vuelve para revelarnos lo que en su momento fallamos

MÁS PROVECHOSO ES TOMAR LO QUE NOS
DEJAN ESTAS FABULACIONES, SIN QUERER
AGOTAR POR ELLO SU SENTIDO: NUESTRO
TEMOR A NO PODER QUERER O A ALIENARNOS
POR COMPLETO DE NOSOTROS MISMOS, ASÍ
COMO EL MIEDO POR NUESTRA DESCENDENCIA.

en aprender. Los apóstatas regresan arrepentidos a la fe. Las más excéntricas figuras de la política y la religión se abalanzan sobre la opinión pública, invadiendo los medios masivos con la certeza de tener ellos la respuesta y, cuando no, la fecha exacta en que nuestra especie termina. ¿En verdad se le puede pedir al doctor que no se aturda? ¿Que recuerde el nombre del limpiador? En esta vorágine de falsas explicaciones y muerte, ¿le queda otra opción que vivir en un eterno presente, sin memoria y confundido ante su ordenador?

La historia del futuro

¿Dónde empieza el fin del mundo? En un primer instante, cualquier respuesta parece válida. Da igual ver los indicios del apocalipsis en la alienación existencial de uno mismo, en la pérdida de interés general por el mundo, en el declive del cuerpo civil luego de algún cataclismo o en la rutinaria existencia en que nos sume un virus invisible. Quizá el fin de los tiempos nos obsesiona porque, de principio, nos es inaccesible. Nada fascina más que lo que está

fuera del alcance. Pocos humanos tendrán acceso al fin de su civilización, tan difícil de imaginar como las sociedades más antiguas y, no obstante, un ejercicio igual de intrigante.

Más provechoso es tomar lo que nos dejan estas fabulaciones, sin por ello querer agotar su sentido: nuestro temor a *no poder querer*, alienarnos por completo de nosotros mismos; miedo por nuestra descendencia y el futuro que estamos dejando en sus manos, una vez nosotros ya seamos polvo; pavor a la soledad, a la repetición o, más cabalmente, a acostumbrarnos a convivir con la muerte, a que esta pierda toda su pesadez, su sentido. ¡Hela ahí la mirada al *presente desde el futuro*! Estos miedos son tan contemporáneos como las películas que los encarnan, miedos que no se esfuman solo por advertirlos, es verdad, pero que resultan de un examen más que revelador. Un camino fértil por el cual empezar a construir esa historia del futuro. ◻

Referencias

- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
Ferguson, H. (2010). *La pasión agotada*. Buenos Aires: Katz.
Lotman, I. (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
Rancière, J. (2013). *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de la plata.

Foto:
La carretera



Fuente: IMDb